

Sobre la actividad del pintor zamorano Alonso de Remesal III en Toro

About the activity in Toro of the painter
from Zamora Alonso de Remesal III

Sergio PÉREZ MARTÍN

Historiador del Arte

RESUMEN

Se analiza la figura de pintor Alonso de Remesal III –tercer miembro homónimo de esta conocida familia de artífices zamoranos–, gracias al hallazgo de los contratos de dos retablos toresanos hoy perdidos, uno para la Colegiata y el otro para la capilla mayor del desaparecido convento de Santa Catalina de Sena, ambos elaborados y pintados mediando el siglo XVII. En la semblanza biográfica de sus antecesores se aportan varios datos inéditos que clarifican la temprana relación de la familia con alguno de los pintores más relevantes de Zamora y se descubren trabajos desconocidos.

PALABRAS CLAVE: Alonso de Remesal, pintura, Zamora, Toro, siglo XVII

ABSTRACT

We analyze the personality of the painter Alonso de Remesal III –third homonymous member of this family of artificers from Zamora–, due to the discovery of the contracts of two lost altarpieces from Toro, one of them to the collegiate church and the other for the main chapel of the disappeared convent of Santa Catalina de Sena, both carved and painted mediating the seventeenth century. Also in the biographical sketch of his predecessors we provided unpublished news that clarify the early family relationship with some of the most important painters of Zamora and discover unknown works.

KEYWORDS: Alonso de Remesal, painting, Zamora, Toro, 17th Century

INTRODUCCIÓN

Alonso de Remesal III perteneció a una prolífica familia de pintores forjada en los talleres zamoranos de mediados del Quinientos aunque de discutido origen, bien sanabrés, bien leonés¹. Él fue, en orden cronológico, el tercer miembro homónimo que se dedicó a la actividad pictórica, vinculándose durante los años centrales del siglo XVII –como antes lo habían hecho su padre y su abuelo– a la ciudad de Toro, donde incluso parece haber residido algún tiempo.

El asentamiento de la familia en la ciudad del Duero vino facilitado, sin duda, por el temprano vínculo que Alonso de Remesal el Viejo, patriarca de la saga, estableció con el pintor Alonso de Aguilar al casar con su sobrina Ana de Paradinas el 15 de octubre 1572; enlace del que fue testigo el también pintor Diego de Quirós². A su vez, parte de los hijos de este matrimonio continuarían

¹ El hecho de que el apellido coincida con el nombre de la localidad sanabresa y que en las cuentas parroquiales de la cercana Pobladura de Aliste apareciese entre 1543 y 1548 un pintor llamado Munio o Muño de Remesal, el primero conocido con ese apellido y por ello quizá el padre de Remesal el Viejo, avalarían esa teoría para NAVARRO TALEGÓN, José, “Documentos inéditos para la historia del Arte. Pintores zamoranos del siglo XVI”, *Anuario del IEZ Florián de Ocampo*, 1984, p. 326-332. Por el contrario, se le ha supuesto emparentado con el pintor leonés Antonio de Remesal o con un entallador homónimo de idéntica procedencia. SAMANIEGO HIDALGO, Santiago, “Primera aproximación documental a la pintura de los Remesales (1570-1630)”, *Studia Zamorensia*, 1984, 5, p. 39.

² En el testamento de Alonso de Aguilar, fechado el 29 de septiembre de 1580, se recoge la promesa de dote que había hecho a Alonso de Remesal el 15 de septiembre de 1572. FIZ FUERTES, Irune, *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y su escuela. La recepción del renacimiento en tierras de Zamora y León*, Salamanca, 2003, p. 124; NAVARRO TALEGÓN,

tejiendo la intrincada red familiar que de uno u otro modo les hizo estar presentes en la mayoría de los encargos, contratos o tasaciones de obras de pintura y escultura (dorados, policromías, estofados, etc.) hasta la segunda mitad de la decimoséptima centuria. Así, por ejemplo, al margen de su hijo homónimo que continuó con el oficio paterno, sus hijas Francisca y Luisa acabarían desposándose con los maestros Juan Álvarez de Escobar y Alonso de Escobar respectivamente.

La biografía y actividad artística de estos dos primeros Remesales resulta hoy bastante conocida, en parte gracias a diferentes trabajos que desde la década de los ochenta han venido publicando los profesores Samaniego, Navarro y Nieto, quienes nos han precedido en el acercamiento a dichos artífices. Sin embargo, la escasez documental, la menor entidad de los encargos y práctica total desaparición de las obras contratadas –lo que incrementa la dificultad para fijar y deslindar su estilo de de sus coetáneos– ha hecho que la figura del tercero suscite un menor interés.

1. ALGUNAS NOTAS SOBRE ALONSO DE REMESAL EL VIEJO Y ALONSO DE REMESAL EL JOVEN

Para contextualizar a nuestro pintor conviene citar, aunque sea a vuelapluma, algunas breves notas sobre sus antecesores. Sin posibilidad de asegurar por ahora el momento de llegada de Alonso de Remesal el Viejo a Zamora, la década de los setenta del siglo XVI sirve para fechar sus primeros trabajos, ya plenamente maduros, en la ciudad. De este primer momento datará la policromía y dorado de diversas tallas y retablos de la iglesia de San Andrés de la capital o la pintura de un retablo perdido del convento de Santo Domingo y de mediados de la década siguiente la del de Nuestra Señora de la Majestad de la Catedral contratado junto a Juan de Durana. Durante los noventa trabajaría con Juan Ruiz de Zumeta en un retablo encargado por el obispo Juan Ruiz de Agüero para Brujel (Toledo), con Antonio Falcote y Juan de Montejo en el que Cristóbal González de Fermoselle destinó a su capilla funeraria en la iglesia zamorana de San Cipriano y de no haberse frustrado por su fallecimiento –en 1599– debería haber ejecutado la parte pictórica del retablo de Santa Sofía de Toro (que al final corrió a cargo de su yerno Juan Álvarez Escobar), por el que pasaron sucesivamente Tomás de Troas, Gaspar de Acosta y Sebastián Ducete³. Especial relación mantuvo con la parroquia de San Cipriano, de la que incluso llegó a ser su mayordomo en 1582⁴.

En la provincia menudean los encargos durante todo el periodo recogido, pudiendo situarse en Tardobispo, Villalba, Villavendimio, Monumenta, Aspariegos, El Perdigón, Viñuela, Peralejos, Trabanquina, Cubillos, Almaraz de Duero, Morales del Vino, Torres de Carrizal, Villalazán,

“Documentos inéditos... Pintores zamoranos...”, p. 326-332 y RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, “Diego de Quirós y Pedro de Quirós y Ramos, pintores de los siglos XVI y XVII en la ciudad de Zamora”, *Studia Zamorensia*, 2013, XII, p. 111.

³ SAMANIEGO HIDALGO, Santiago, “Primera aproximación”, *op. cit.*, p. 39-41; NAVARRO TALEGÓN, “Documentos inéditos... Pintores zamoranos...”, p. 330; SAMANIEGO HIDALGO, Santiago, “Hitos de la escultura zamorana en la segunda mitad del siglo XVI”, *Studia Zamorensia*, 1982, 3, p. 70; IDEM, “El retablo zamorano a finales del siglo XVI: Montejo y Falcote”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (BSAA)*, 1980, XLVI, p. 336-337; NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, “La huella de Juni en el escultor Sebastián de Ucete”, *BSAA*, 1977, XLIII, p. 450-451; NAVARRO TALEGÓN, José, *Escultura del primer cuarto del siglo XVII de los talleres de Toro*, Zamora, 1979, p. 4-5; IDEM, *Pintura en Toro*, *op. cit.*, p. 28; IDEM, *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*, Valladolid, 1980, p. 252-254; y VASALLO TORANZO, Luis, *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda. Escultores entre el Manierismo y el Barroco*, Salamanca, 2004, p. 105, 112 y 126. El paulatino conocimiento de su estilo ha hecho que en los últimos años se le hayan atribuido algunos lienzos, tablas e incluso policromías de tallas repartidos por iglesias de la ciudad de Zamora como San Lázaro, Santiago del Burgo, San Vicente, San Cipriano o la propia Catedral. Recoge alguna de estas novedades RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *Catálogo de pinturas de la catedral de Zamora*. Zamora, 2013, p. 63-69.

⁴ Archivo Histórico Diocesano de Zamora (en adelante AHDZa), Sec. A.P., 281-5, Lib. 22 (Libro de cuentas del mayordomo, 1557-1587), f. 122. El 10 de julio de 1583 se le manda que entregue las cuentas de su mayordomía. AHDZa, Sec. A.P., 281-5, Lib. 15 (Libro de Visitas, 1557-1638), f. 60v. Tres años antes se le cita también como hermano de la Cofradía del Santísimo. RIVERA DE LAS HERAS, “Diego de Quirós”, p. 111.

Fuentsauco, Alafes, Pasariegos, Las Henillas, Valparaíso y Muga de Sayago⁵. Muchos de ellos se contrataron o ejecutaron mancomunado con Alonso de Aguilar⁶, como resultado del concierto firmado entre ambos tras apalabrar su boda con Ana de Paradinas y que le granjeaba:

“...ciertas obras de pintura que son las siguientes la mitad del rretablo del fito tierra de toro, la obra de santa m^a de montamarta, la mitad del rretablo de la iglesia de s^o andres desta çiudad, la mitad del rretablo de la iglesia de moreruela de ynfançones de los quales hestan fechos contratos ante los notarios de la audiencia obispal desta ciudad de que al tiempo que se trato conçerto que vos a^o de rremesal pintor vecino desta ciudad que hestais presente os hubiesedes de desposar con ana de paredines sobrina de juana de paredinas mi mujer a quien yo e criado en mi casa, yo que os dar la mitad de las obras que a la sacon tenia tomadas y otras que después tomase...”⁷

Según parece, en 1584, transcurridos cuatro años del fallecimiento de Aguilar aún permanecían inacabadas y en manos de su yerno las obras mencionadas. El conocimiento de tal circunstancia viene dado por el pleito que en esa fecha se suscitó entre la cofradía del Santísimo Sacramento de la iglesia de San Cipriano y Alonso de Remesal, como testamentario –junto al platero Andrés García– del primero, por el incumplimiento de un aniversario que este había fundado por manda testamentaria. Ante la tardanza en atender tal fundación se solicitó el embargo, inventario y tasación de todos los bienes, hacienda y obras de pintura que hubiesen quedado a la muerte de Alonso de Aguilar, para lo cual la cofradía nombra al pintor Diego de Quirós, debiendo sacarse de ellos el dinero para abonar los daños causados además de los frutos y rentas que hubiesen generado desde 1580. Por suerte, la justicia aceptó el compromiso de Remesal para finalizar los encargos y embargar únicamente los pagos, de los que se haría frente a las deudas contraídas con la cofradía, salvando incluso el movimiento de las tablas de su casa “por heuitar el daño que se ponía seguir por rremoverlas de donde hestan...”. Llama la atención que se haga especial hincapié en dejar fuera de estas acciones “la obra del rretablo de la yglesia de s^a santa maria de la dicha ciudad” por ser una obra propia y estar exclusivamente a su cargo, acaso contratada para alguno de los templos de la capital con esa advocación⁸.

Cerca de Juan de Durana le encontramos de nuevo en 1584, cuando llamados respectivamente por el pintor local Andrés Álvarez y el señor Juan de Vega, mayordomo de la iglesia de Nuestra Señora de la villa de Castrotorafe, ven y tasan una custodia pintada por Álvarez para dicha parroquia. Acabada conforme al contrato, la obra de pintura, dorado y estofado se valoró en 400 reales, pagados el último día de ese año y de los cuales 155 se dieron a su hijo Alonso de Escobar, quizá por su participación en el encargo⁹.

En 1586 aparecerá de nuevo junto a su colega Durana, aunque en esta ocasión mancomunado y no por un asunto artístico, sino para cobrar y recaudar las deudas de catorce cartas de obligación de vecinos de Pajares y Manganeses transferidas a los pintores por el conde de Alba y Aliste con las que saldaba una deuda de 1.032 reales que mantenía con ellos¹⁰. Y dos años más tarde, ejerciendo

⁵ SAMANIEGO HIDALGO, “Primera aproximación”, p. 46; NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, *Catálogo monumental del partido judicial de Zamora*. Madrid, 1982, p. 19, 20, 230, 235, 319 y 331; SAMANIEGO HIDALGO, “El retablo zamorano”, p. 336; y NAVARRO TALEGÓN, “Documentos inéditos... Pintores zamoranos...”, p. 327, 330 y 331.

⁶ La existencia de tal concierto fue dada a conocer hace algunos años (NAVARRO TALEGÓN, “Documentos inéditos... Pintores zamoranos...”, p. 326), aunque se ignoraban la totalidad de los términos que contenía y su ligazón al matrimonio entre los referidos, como ahora se recoge en este pleito de la Chancillería.

⁷ Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARChVa, en adelante), Registro de Ejecutorias, C. 1520-23. 1584, noviembre, 15, Valladolid.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Archivo Histórico Provincial de Zamora (AHPZa), Prot. 420, f. 266. 1584, octubre, 22 y AHPZa, Prot. 420, ff. 322-322v. 1584, diciembre, 31. Sobre el primer documento véase NAVARRO TALEGÓN, “Documentos inéditos... Pintores zamoranos...”, p. 340.

¹⁰ AHPZa, Prot. 111, 2^a pieza, ff. 66-67v. 1586, febrero, 26.

su magisterio con el menor Francisco Rodríguez, asentado en su taller por un tiempo de seis años para aprender el oficio de pintor¹¹.

Pocos son los testimonios que aún hoy se conservan de todo lo enumerado, pero sirven –como ya apreciara Samaniego– para reconocer la alta calidad de las producciones de uno de los pintores más dotados de los talleres zamoranos de finales del siglo del Renacimiento.

En cuanto a la referencia toledana no es la única que le sitúa puntualmente, o al menos a su producción, fuera de Zamora, pues el 13 de abril de 1594 ofreció en Burgos unas recomendaciones sobre ciertas reformas que se debían hacer en la pintura y dorado del retablo mayor de la Catedral, cuya ejecución habría de correr a cargo del pintor de Madrid Diego de Urbina y del vallisoletano Gregorio Martínez¹².

Seguramente antes del fallecimiento de Ana de Paradinas en 1605, su hijo el joven Alonso de Remesal ya habría tomado las riendas del taller paterno, donde en fecha temprana acogió a su sobrino Melchor Escobar para iniciarle en el oficio. Al obrador comenzarían a llegar encargos a finales de la primera década del siglo XVII y comienzos de la siguiente, en concreto la pintura de custodias y retablos para Arcenillas, Villamor de Cadozos o El Perdigón y más tardíamente, en 1627, para Villaseco¹³; pero también pagos por trabajos hechos por su padre que no habían terminado de cobrarse, como es el caso de la policromía del santo titular de la iglesia de San Cipriano de Zamora, tallado por Juan Ruiz de Zumeta¹⁴.

Al mismo tiempo y como hábil dorador trabajó para los templos más importantes de la ciudad. Entre 1620 y 1621 participó, junto a Benito de Segovia, en la decoración del piso superior –incluyendo el baldaquino y las urnas de los Santos Cuerpos– de la capilla mayor de San Ildefonso; y con Bartolomé de Oviedo, Matías Ruiz de Guraya y Cristóbal Ruiz de la Talaya en la obra de enlucido y dorado interior de la Catedral¹⁵. Tres años más tarde, concertado con este último, contratará otra obra de similar enjundia: la pintura y dorado del retablo mayor de San Juan de Puerta Nueva¹⁶, labrado por Juan de Montejo hacia 1600.

En 1625 se le abonan 156 reales por la pintura “del medio cuerpo de la custodia” de la iglesia de San Esteban¹⁷. Y a continuación, por motivos que aún se desconocen, le encontramos preso en la cárcel. El hecho de que en lo sucesivo su mujer apareciera sola en la documentación, bien arrendando una vivienda en la calle de la Rúa al pintor Cebrián de Puga, bien cobrando lo que aún se le debía en 1627 de las obras hechas por Remesal en Villaseco, hizo pensar en algún momento en que ya hubiese fallecido¹⁸. Sin embargo parece que por esos mismos años la pareja y parte de sus hijos se estableció en Portugal, donde Alonso desplegaría una considerable actividad hasta su muerte acaecida en Miranda do Douro hacia 1639¹⁹.

¹¹ Asentado en el taller por Pedro González, vecino de Alcañices, al que acompañará como su fiador el conocido zamorano platero Antonio Rodríguez. AHPZa, Prot. 404, ff. 322-323v. 1588, junio, 8.

¹² DE ANTONIO SAENZ, Trinidad, “Diego de Urbina, pintor de Felipe II”, *Anales de Historia del Arte*, 1989, 1, p. 146.

¹³ SAMANIEGO HIDALGO, Santiago, “Primera aproximación”, p. 39 y 48-50; NAVARRO TALEGÓN, José. “Documentos inéditos para la historia del arte en Zamora”, *Studia Zamorensia*, 1983, 4, p. 107-108; NIETO GONZÁLEZ, *Catálogo*, p. 355.

¹⁴ Entre julio de 1602 y junio de 1609 se le hacen diversos descargos, primero a Ana de Paradinas y después a los herederos, por la pintura del Santo y 100 reales por la de un Cristo, San Juan y María, acaso el Calvario labrado por Juan de Montejo en 1592. AHDZa, Sec. A.P., 281-5, Lib. 18 (Libro de Fábrica, 1592-1638), s. f.

¹⁵ RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. *Por la Catedral, iglesias y ermitas de la ciudad de Zamora*. León, 2001, p. 109; IDEM, *La Catedral de Zamora*. Salamanca, 2001, p. 25 y 62; y SAMANIEGO HIDALGO, Santiago, “Repertorio documental para formalizar la vida y la obra del alarife Bartolomé de Oviedo entre 1573-1640”, *Anuario del IEZ Florian de Ocampo*, 1984, p. 377.

¹⁶ NAVARRO TALEGÓN, “Documentos inéditos... Pintores zamoranos...”, p. 113 y SAMANIEGO HIDALGO, “Primera aproximación”, p. 49.

¹⁷ AHDZa, Sec. A.P., 281-7, Lib. 8 (Libro de fábrica, 1591-1650), s. f.

¹⁸ SAMANIEGO HIDALGO, “Primera aproximación”, *op. cit.*, p. 50 y NIETO GONZÁLEZ, *Catálogo*, p. 355.

¹⁹ RODRIGUES MOURINHO, António. *A talha nos concelhos de Miranda do Douro, Mogadouro e Vimioso nos séculos XVII e XVIII*. Braga, 1984, p. 24; NAVARRO TALEGÓN, “Documentos inéditos... Pintores zamoranos...”, p. 363; e IDEM, *Plateros zamoranos de los siglos XVI y XVII*. Zamora, 1985, nota 53. En 1641, transcurridos unos dos años de la muerte

2. ALONSO DE REMESAL III

Del matrimonio formado por Alonso de Remesal el Joven y Antonia de Vega, nació en Zamora entre 1617 y 1622 el tercer Alonso de Remesal, bautizado en la iglesia de San Cipriano (Fig. 1)²⁰. A su vez este casó con Ángela de Carbajal, en la que engendró al menos a su hijo Manuel²¹, cuyo bautismo se celebraba el 27 de junio de 1648 en la iglesia del Santo Sepulcro de Toro²², localidad en la que por entonces estarían residiendo.

Precisamente a ella y su alfoz se circunscriben la gran mayoría de los trabajos conocidos hasta la fecha y que le sitúan en la ciudad de las Leyes en las décadas centrales del siglo XVII. La excepción datará de finales de 1651, cuando contrate la pintura del desaparecido retablo mayor de Villalcampo, aunque aquí igualmente declara estar avecindado en Toro. A partir de este momento aborda dos obras de notable relevancia aunque ambas perdidas. A su cargo correrán, primeramente, los lienzos y el dorado del nuevo retablo mayor encargado por el cabildo de la Colegiata una vez mediada la centuria²³, bajo la traza y condiciones del pintor y policromador vallisoletano Jerónimo de Calabria y con esculturas de Juan Calleja. Y hasta los primeros meses de 1652 estuvo ocupado en el dorado y estofado del retablo de Santo Tomás de Morales de Toro, o al menos de una parte pues en 1604 Juan de la Talaya había contratado ya el estofado de varias de sus imágenes²⁴.



De su labor como dibujante nos hablan las trazas que en 1653 delineó para la construcción de un techado sostenido por columnas en la lonja que se abre frente a la portada principal de la iglesia de Nuestra Señora del Canto y que según Vasallo no se llegaron a cumplir rigurosamente²⁵.

Parece que mantuvo cierta relación con el platero Diego Ruiz de Guraya, miembro de otra de esas sagas de artistas zamoranos que en diversos momentos se vincularon a la ciudad de Toro. Al menos, en abril de 1654 figuraba como testigo en varias ventas de garbanzos que aquel efectuó a vecinos de Valdefinjas, Villavendimio, Villardondiego, Toro y Bustillo del Oro²⁶.

Al contrario de lo que ocurría con sus antecesores, nada queda ya de su producción. Pese a no conocer el alcance de las labores de Villalcampo, parece que su trabajo se movía hábilmente entre las obras de pincel y las labores de dorado y policromado de retablos y tallas. Y en esta alternancia le veremos también en los dos contratos inéditos que se presentan a continuación, constituyéndose además uno de ellos como su obra más tardía. Lamentablemente, poco o nada queda ya de los

de Alonso, su viuda regresaba a Portugal a cobrar ciertas deudas de pinturas y retablos hechos por su marido en los alrededores de Braganza y Miranda.

²⁰ Los libros parroquiales de la iglesia de San Cipriano recogen en esos dos años el bautismo de sendos niños, homónimos y nacidos de la unión de Alonso de Remesal y Antonia de Vega, véase NAVARRO TALEGÓN, "Documentos inéditos... Pintores zamoranos...", p. 365.

²¹ NAVARRO TALEGÓN, José. *Pintura en Toro. Obras restauradas*. Zamora, 1985, p. 28.

²² AHDZa, Sec. AP, 227-12 / Lib. 1, f. 349r. Siendo sus padrinos Nicolás López de Sala y Ana María Veneitez y hallándose presentes el licenciado Manuel de Coca y Francisco Pozuelo y el beneficiado Monte Alegre entre otras personas.

²³ Aunque las cuentas del retablo se zanjaron el 4 de julio de 1658, las condiciones y postura y la propia ejecución data de 1651. El 28 de marzo de dicho año se comprometían 8.000 reales para pagar a Remesal la pintura del mismo y otros 50 a "geronimo de calabria, pintor y vecino de vallid, por aver venido a hacer las condiciones para la dicha obra del retablo". AHDZa, Sec. AP, 227-2 / Lib. 18, f. 445.

²⁴ Se ofrecen detalles de las tres obras en NAVARRO TALEGÓN, *Catálogo*, p. 94 y 335; e IDEM, "Documentos inéditos... Pintores zamoranos...", p. 365. El retablo de Morales habría sido contratado por Melchor Díez hacia 1570, ayudándose seguramente de Esteban de Arnedo. En él interviene también tardíamente Juan Calleja y en distintos momentos los pintores y policromadores Juan de la Talaya y Alonso de Remesal III. Sobre la última véase además VASALLO TORANZO, *Sebastián Ducete*, p. 46 y 97.

²⁵ VASALLO TORANZO, Luis. *Arquitectura en Toro (1500-1650)*. Salamanca, 1994, p. 277.

²⁶ AHPZa, Prot. 3632, ff. 295-305v. 1654, abril, 19-abril, 21, Zamora.

mismos, por lo que por ahora se diluye la esperanza de hallar una obra-tipo segura que posibilite ulteriores cotejos y nos permita avanzar hacia la definición de su estilo.

3. EL RETABLO DE LAS BENDITAS ÁNIMAS DE LA COLEGIATA

Este encargo resulta especialmente interesante, no sólo porque sirve para añadir una obra más a la escueta nómina de trabajos de Alonso de Remesal III, sino porque nos descubre una nueva pieza del legado artístico de la colegial en un momento de acentuada decadencia para su fábrica. A partir del segundo cuarto del siglo XVII, las cofradías, capellanías y fundaciones de diverso signo fueron las que –aunque modestamente– contribuyeron a sostener el porte ritualista y teatral de la Iglesia barroca y el pomposo ceremonial del cabildo. Baste con reseñar que en la visita pastoral de 1670 se contabilizarían hasta un total de diez cofradías²⁷, número que en diversos momentos se vio incrementado en, al menos, media docena más. Al margen de la referida hermandad de las Ánimas o de las Benditas Ánimas, se consignaban las del “S^{mo} Sacramento, Passion, S^{to} Cristo de la Magestad, S. Chrispin y S. Chrispiniano, Piedad y S^t Balentin, Peccador, Ntra S^{ra} de la Magestad, S. Agustin de Clerigos y S. Martin de Clérigos”. Cada una de ellas contaba con su espacio particular, capilla o retablo en el templo con cultos privados, aniversarios, misas, procesiones, etc., un cuadro hoy difícilmente imaginable.

A comienzos de 1651 la cofradía de las Benditas Ánimas expresaba al cabildo, canónigos y mayordomo de la Santa Iglesia Colegial su deseo de contar con un nuevo retablo donde celebrar sus misas, memorias y cumplir con las obligaciones que tenía asignadas. No debe considerarse un hecho aislado, pues coincidía con un proceso de renovación iniciado en las primeras décadas de la centuria. Antes que ella, los cofrades de San Valentín y la Piedad o los de Nuestra Señora de la Majestad habían encargado sendos retablos a los escultores Juan Calleja y Sebastián Ducete, respectivamente²⁸.

De este modo, el día 8 de enero “a son de canpana tanida” se reunían en la iglesia el abad, canónigos y mayordomo de la Colegiata con Julián del Rey, abad de dicha cofradía para cerrar y concretar los detalles del acuerdo²⁹. Ambas partes mostraron su disposición a que el altar se hiciese sin dilación y a la mayor brevedad “correspondiente al quessa en ella, que llaman de los Lopez Pintado, con su tabla de animas grande en medio, con su pabellón, en el qual se an de decir las misas y memorias...”, dejando su adorno a decisión de los comitentes. Especial hincapié se hizo en que habría ser como “el de los dichos Lopez”, con todo el lucimiento, adorno y decencia posible. Y por parte de la hermandad en que se debía de poner en él un letrado que dijese “Este altar es de la cofradía y cofrades de las benditas animas del purgatorio fundada en esta S. Y.”, para que se conozca y haya perpetua memoria. Por último se manifestó el ofrecimiento económico de la cofradía para la fundación del altar, que ascendía a cien ducados, de los cuales quinientos reales se tenían ya en ese momento pudiendo disponer de lo restante para el día de Todos los Santos³⁰.

Algo más de tres meses transcurrieron hasta que Julián del Rey pudo contratar la labra, pintura y dorado del nuevo retablo³¹. Así, el 28 de marzo de 1651 el encargo recaía en el pintor Alonso

²⁷ AHDZa, Sec. AP, 227-12 / Lib. 15, f. 227.

²⁸ NAVARRO TALEGÓN, *Catálogo*, p. 126. Ambos pintados, dorados y estofados por Baltasar de Coca.

²⁹ Por parte de la Colegiata asistieron el licenciado Antonio de la Sierra, su abad, los licenciados Jerónimo de Castro, Custodio López de Salas, Antonio García de Guevara, Agustín Rubio del Mercado, canónigos y el licenciado Diego Colino, su abogado y mayordomo, todos vecinos de la ciudad de Toro.

Previamente se habían juntado “delante del altar de Ntra Sra de la Mag^{da}” los miembros de la cofradía para transmitir a su abad los términos a tratar con el cabildo y las condiciones de la obra. Entre ellos aparecen Gabriel Cabaco, Juan Carro de Bega, Cristóbal de Olivares, Antonio Pamparacuatro, Juan de Fuentes, Santiago Álvarez, Andrés Rodríguez (cerrajero), Tomás de Quirós (escribano), el capitán Antonio de Molina, Tomé Tamayo, Arturo Ronco, Alonso Pamparacuatro, Tomás de la Fuente y Santos González.

³⁰ AHPZa, Prot. 3746, ff. 27-30. 1651, enero, 8, Zamora.

³¹ AHPZa, Prot. 3746, ff. 148-151. 1651, marzo, 28, Zamora.

de Remesal, que por entonces ya era un artista sobradamente conocido en la ciudad. A tenor de las condiciones, la obra debía ejecutarse en un tiempo máximo de cuatro meses recibiendo por ello la cantidad de 1.160 reales en plazos convenidos, la mitad al empezar y la otra una vez acabada y vista por dos oficiales peritos en el arte. A su costa habría de correr “la obra de madera y pintura del altar”, para lo cual, sin duda, hubo de requerir los servicios de algún ensamblador cuyo nombre desconocemos. A este último corresponderían, entre otros, los cuatro primeros puntos que recoge la escritura, en los que se especifica cómo se debía de aparejar y tratar la madera, en conformidad “de la Niculas Lopes questa en la dicha yglesia”³².

Por lo que se refiere a la forma y aspecto general del retablo, hemos de pensar en una máquina de pequeñas dimensiones, cuya arquitectura giraría entorno a un lienzo central de ánimas pintado sobre anejo. Este se flanqueaba por una pareja de columnas con las acanaladuras coloreadas en azul “con las lavores que tiene las de enfrente” y sus correspondientes netos dorados. Sobre ellas, el friso liso con la referida tarjeta e inscripción demandada por los cofrades, “como la del altar mayor” con las letras de oro y el campo de azul; un frontispicio en el que alojar un lienzo con un Dios Padre, y como remate unas pirámides torneadas con sus cartelas. El resto del ensamblaje iría dorado, con estofaduras y grabados “de vuenas colores sobre oro muy bien sacados y los canpos picados a punta de grafo”. Con idénticos colores y ornatos se hizo el “pabellón”, término con el que no se referirá al tabernáculo o sagrario –como especifica en la siguiente obra–, sino a las decoraciones pictóricas pobladas por niños o *putti* que enmarcaban el altar.

Es de suponer que al término del encargo la cofradía cumpliera con una condición añadida postreramente al documento por el propio Remesal pidiendo ser admitido “de valde” como cofrade de dicha hermandad.

4. LA PINTURA PARA EL RETABLO DEL MONASTERIO DE SANTA CATALINA DE SENA

En 1655 Remesal contrató la que por ahora puede considerarse su última obra. El encargo llegaba en esta ocasión de una de las clausuras toresanas –para las que no parece que hubiera trabajado todavía–, en concreto del monasterio dominico de Santa Catalina de Sena. El cenobio, fundado en 1563, atravesaba el ecuador del siglo XVII negociando la incorporación de la iglesia de San Román para ampliar su espacio conventual, que en este momento ya se había quedado pequeño³³. Acaso en este contexto cristalizaría el deseo de concertar un nuevo retablo mayor para el templo y su posterior policromía. Y de este modo, el 13 de enero de 1655 Alonso de Remesal redactaba a petición del mayordomo del monasterio, Toribio de Bustamante, las condiciones para su pintura y dorado, por lo que el ensamblaje y las imágenes que iban en él ya estarían terminadas. Poco después, el primero de febrero, la priora y monjas daban el plácet a las cláusulas entregadas por el pintor, instando a su mayordomo a que las hiciera cumplir en un plazo de seis meses. En ese momento y no antes se pagaría el tercer y último plazo del total de 4.500 reales que habría de recibir por su trabajo³⁴.

La cantidad da idea de la mayor magnitud del retablo, que superaba los ocho metros de alto y los seis de ancho. Sin embargo, al igual que en el de la Colegiata resulta complicado recrear con fidelidad su imagen cuando tan sólo contamos con las condiciones, tan parcas como confusas, más en este caso al referirse únicamente a las labores de policromía. Pese a todo, parece que el ignoto entallador había fabricado un altar con un cuerpo principal y un ático. El primero se articulaba en

³² Una especificación similar encontramos cuando se estaba construyendo el Corral de Comedias de Toro: “Más, se an de açer unas puertas para la puerta que sale a la Yglesia Mayor conforme a las de Niculas Lopez”. NIETO GONZÁLEZ, José Ramón. “Trazas para una casa de comedias: 1605”, *Studia Philologica Salmanticensia*, 1980, 4, p. 21-32.

³³ NAVARRO TALEGÓN, *Catálogo*, p. 285. Lo relativo a su ampliación en VASALLO TORANZO, *Arquitectura*, p. 291.

³⁴ Al momento de redactar las condiciones Remesal fijaba el precio de la obra en 6.000 reales, pretensiones que se verían rebajadas sustancialmente a la firma del compromiso. AHPZa, Prot. 3750, ff. 44 y 46. 1655, febrero, 1, Zamora.

tres calles separadas por columnas (de unos tres metros de altura) con el tercio inferior entorchado, uniéndose al otro por sendos “arvotantes” o aletones que flanquearían la caja central realzada con una pareja de columnas y otra de estípites.

Dejando de lado los puntos dedicados al lavado de la madera, enlizado de fendas, picado de nudos y al modo en que se debía aparejar de yeso y bol, los restantes aportan interesantes detalles sobre la configuración retablo. La hornacina central, dorada, estofada, con ornatos hechos a punta de grafo entre ellos “vrocados, alcachufas y florones” y coronada con un tímpano, se ocupó con una talla de Santa Catalina. Bajo ella se emplazaría el sagrario, todo dorado, con la “ynsinia del santísimo sacramento” en la parte exterior de su puerta. Por su parte, en las calles laterales se dispusieron cuatro lienzos, dos en cada lado, reaprovechados del antiguo retablo, que se debían “limpiar y refrescar lo mejor que se pueda de suerte que parescan nuevos”, para encastrarse en sus cajas con frontones curvos, en cuyos tímpanos irían pintadas figuras de santos. El paso al segundo cuerpo se marcaba con un friso y un entablamento con triglifos y florones. Y el ático propiamente dicho se asentó sobre un pedestal con labores grabadas, colocándose en los laterales sendos aletones donde se habrían de “fingir unas piedras” y en el centro un gran lienzo de nueva factura con un Calvario (Cristo, San Juan y María), rematado todo ello por un frontispicio. En general, el predominio del dorado resultaría evidente, combinándose en distintos puntos con labores de estofado, motivos fitomorfos elaborados a pincel y otros grabados a punta de grafo.



Fig. 2. Escultura de Santa Catalina de Siena. Real Monasterio de Sancti Spiritus (Toro).

Toda la obra se asentó sobre un pedestal de fábrica de ladrillo, enlucido y jaspeado. También el muro de cierre de la capilla mayor, donde se tendría que apoyar el retablo, se coloreó al temple

en este momento con una suerte de trampantojo –al que llaman pabellón– con cortinajes y un angelito a cada lado tirando del cordón que dejaba al descubierto el altar³⁵.

Es posible que aún conservemos hoy un pequeño resto de este retablo, aunque importante al tratarse seguramente de la imagen titular (Fig. 2). La talla se encuentra en el monasterio toresano de Sancti Spiritus, al que se agregó la comunidad y parte de su patrimonio en el siglo XIX. Se trata de una escultura de modesta factura, entallada por algún maestro anónimo del siglo XVII que poco tiene que ver con la gubia de Sebastián Ducete, en cuyo haber se la ha colocado en algún momento³⁶. Porta los atributos iconográficos habituales, el hábito dominico, la corona de espinas con que toca su cabeza y asiéndolo con la mano izquierda un crucifijo y el corazón de Cristo que recibió al haberle arrebatado el suyo.

5. APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento 1 (Prot. 3746)

Condiciones de Alonso de Remesal para el retablo de las Benditas Ánimas

§ Aquí las condiciones.

Y en virtud y conformidad de las dichas condiciones suso ynsertas, los dichos Alonso de Remesal, como tal pintor, y el dicho Lucas de Rrenaque, como tal su fiador, juntos y juntamente de mancomún boz, de uno y cada uno o unos, por sí e por en todo *yn solidum*, rrenunciando como rrenuziaron las leies de la mancomunidad, división y execusión y demas del casso, como en ellas se contiene, se obligaron con sus personas y bienes, preeseentes y futuros, que el dicho Alonso de Remesal, como tal pintor, dentro de los quatro meses que rrefieren las dichas condiciones ará y dorará / (f. 149r) el dicho altar en dicha ssanta yglesia según y de la misma forma y manera que expresan dichas condiciones asentándole además, y sin que en esto allterarlees ni ynobarlees en cosa alguna, que a mayor abundamiento de nuebo las an aquí otra bez por rrepetidas, que les perxudique. Y no lo cunpliendo, consienten que la dicha cofradía pueda vuscar persona que aga y ovre el dicho altar confome a dichas condiciones y por lo que mas leuantare del precio que me rrefiero se les pueda executar por la demasia según constare por su declaración sin que dé juramento en que lo dixieren, sin que le abemos echo rrecaudo ni xustificación alguna. Y ansimismo el dicho Julián del Rrey, como procurador de la dicha cofradía y el dicho Lucas de Rrenaque, como tal su fiador, debaxo de la dicha mancomunidad se obligaron que por el tienpo que rrefieren dichas condiciones y de la manera en ellas contenidas pagaran al dicho Alonso de Remesal, cunpliendo de su parte con lo que les toca, los mill ziento y sesenta rreales, a los plaços y como está expaçificado en dichas condiciones, pena de execución con costas. Todo lo qual todos tres principales y fiador guardarán y conpliran cada uno con lo que le toca y no hirán contra ello / (f. 149v) ni parte por ninguna causa ni rrazón que dello se pueda, pena de pagar las costas y daños, yntereses y menoscavos que de lo contrtrario se causaren. Y para ello dieron poder a las xustiçias de Su Maxestad competentes y lo rreçibieron por sentencia pasada en autoridad de cosa juzgada, rrenunçiaron las leies, fueros y derechos de que pudíen hazer rrenunziación, y así lo dizían ante mí, el dicho escriuano, a quien doy fee conozco, y los que supieron lo firmaron, y por el que no, a su rruego, un testigo que lo conocía, Miguel Gonçález, Joseph de Salinas, Tomás de Quirós, vecinos de Toro.

Alonso de Remesal (*rúbrica*). Lucas de Renaque (*rúbrica*). Miguel González (*rúbrica*).

Pasó ante mí, Tomás de Quirós (*rúbrica*).

³⁵ AHPZa, Prot. 3750, ff. 43-46. 1655, febrero, 1, Zamora.

³⁶ NAVARRO TALEGÓN, *Catálogo*, p. 240.

§ Condiciones (*f. 150r*)

Memoria y condiciones de como se an de acer la obras de madera y pintura del altar delas venditas animas de la yglesia mayor desta ciudad de Toro son las siguientes:

1. Primeramente es condiçion que la madera de la dicha obra a de ser seca y linpia sin nudos para quel aparejo no salte en la conformidad de la Niculas Lopes questa en la dicha yglesia.
2. Es condición que se a de aparejar la dicha ovra de yeso grueso despejuelos con vuen temple y plasteçido
3. Es condición que se a de aparejar de yeso mate que sea vueno y de vuen temple para que se pueda enbolar.
4. Es condición que la templa del vol sea vuenta conforme requiere el arte porque no salte al demás aparejo.
5. Es condición que después de muy vien envolado se a de pulir para quel oro salga de vuen lustre como al de el altar mayor.
6. Es condición que lo que se gastare sea fino y no se entienda ser partido porque es perecedero.
7. Es condición que después de muy vien dorado todo lo se viere se a de colorir lo que más con- venga con buenas colores finas.
8. Es condición que las canas de las colunas se an de dar de açules mastin y luego acer las lavores que tiene las de enfrente dejando los cuadrados de oro vien vrunido.
9. Es condición que en el friso del frontespicio se a de poner un rotulo de lo que los senores confrades gustan / (*f. 150v*) de açul y letras de oro y el qual sea vueno.
10. Es condición quel Dios Padre se a de pintar en el frontespicio al olio sobre angeo de buenas colores.
11. Es condición que en los remates de los niños se an de acer unas piramides torneadas con sus cartelas al uso conforme arte.
13. (sic) Es condición que el lienço de las venditas ánimas sade pintar sovre anjeo por ser mas firme de buenas colores finas.
14. Es condición que en el pedestal en el tenpano del medio a de ser liso porque se a de pintarlo bien con una tarjeta como la del altar mayor con las letras de oro dejando el campo de açul.
15. Es condición quen los tenpanos del dicho pedestal se an de acer unos gravados de buenas colores sovre oro muy vien sacados y los canpos picados a punta de grafio.
16. Es condición quel pavellón que se yciere a de ser en conformidad del de enfrente con los niños y colores y faga de oro.
17. Es condición que la dicha obras después de acabada la an de ver dos oficiales peritos en estarte para ver si es cumplido con las dichas condiciones.
18. Es condición que se me a de entregar luego la mitad de lo concertado y la otra mitad estando acabado. Y es condición que se a de dar echa la dicha obra dentro de quatro meses de madera y pintura y donde no se pueda llamar oficiales a suco costa para que la acabe con las con / (*f. 151r*) diciones atrás referidas y asi mesmo las firmé en Toro a veinte y ocho de marco de mil y seiscientos y cinquenta y un anos.

Alonso de Remesal (*rúbrica*)

Es condición ansimismo que se me a de dar la entrada de cofrade de valde y ni mas ni menos que el Dios Padre y anjeles los tengo de acer a mi costa.

Es condición que a de quedar toda la dicha obra de oro linpio sin colorido alguno.

Y es condicion que por la dicha obra conforme estas condiciones ciento y se me a de pagar mil y ciento y sesenta reales la mitad luego y la otra mitad en estando dorado.

Alonso de Remesal (*rúbrica*)

Documento 2 (Prot. 3750)

Condiciones de Alonso de Remesal para la pintura del retablo del monasterio de Santa Catalina de Sena

§ Aquí las condiciones

Y en birtud y conformidad de las dichas condiciones susso ynsertas el dicho Alonsso de Rremesal dijo que dentro de los seis meses que se mencionan pintará y dorará el dicho rretablo para el altar maior de dicho monesterio según y de la mesma forma y manera que me expresa y declara en las dichas condiciones sin que sea visto alterarlas ni ynobarlas en cosa alguna que a maior abundamiento por que le perjudiqueen de nuevo a aquí otra bez por rrepetidas / (f. 44r) y no lo cunpliendo pasados los dichos seis meses consiente que dicho monesterio, su mayordomo en su nombre quien el suio ubiere, pueda buscar persona que pinte y dore dicho alltar conforme a las dichas condiçiones y por lo que más le costare del precio que más rrefiere, se le pueda executar por la demasía sigun constare por su declaración simple o xurada en que queda difirido sin que sea neecesario otro rrequaudo ni justificación alguna. Que por el trabaxo, coste y ocupación quen lo susso dicho a de tener, e dicho Alonso de Rremesal e dicho Toribio de Vustamante como tal mayordomo le a de pagar y a quien su causa ubiere quatro mill y quinientos reales en moneda corriente, los dos mill rreales dentro de dos meses que comienzan a correr y contarse desde el dicho día, que fenecen por fin de marzo y los mill ducientos y cinquenta para fin de mayo; y los mill ducientos y cinquenta rreales rrestantes para fin del mes de jullio, todos tres plazos que bienen deste presente a mill seiscientos y cinquenta y cinco pena de execución, con que anvas partes, cada una por lo que le toca promete de guardar / (f. 44v) y cunplir eesta eescriptura y como heran contenido della en sí, por alguna pena de pagar todas las costas, danos, intereses y menoscabos que de lo contrario les ycieren y rrequerieren y para su execución el dicho Alonso de Rremesal se obligue con su persona y bienes rraices y muebles presentes y futuros y el dicho mayordomo con los bienes juros y rentas de dicho monasterio y dieron poder a las justicias de su Magestad conpetentes, recibieronlo por sentencia pasada en cosa juzgada, rrenunciaron las leies de su fabor con las que y ansi lo otorgaron ante mí, el dicho scriuano, a quien doy fee conozco, firmaron testigos: Juan Brabo Domingo, licenciado, y Joseph Salinas, vecinos de Toro.

Alonso de Remesal (*rúbrica*). Toribio de Bustamante (*rúbrica*)

Pasó ante mí, Tomás de Quirós (*rúbrica*)

§ Memoria y condiciones de cómo se a de aparejar y dorar y estofar y pintar el retablo del convento de Santa Catalina de Sena desta ciudad de Toro es lo siguiente (f. 45r):

- Primeramente se a de labar con agua cola erviendo y otras cosas secretas quel aparejo requiere que no las digo porque no las sepan quien las ynora porque sin ellas no serán firmes los aparejos.
- Es condición que después de lavado como e dicho se an de enlenzar todas las yendas y picar todos los nudos que la dicha ovra tubierree para quel aparejo no salte pues es el fundamento del dorado.
- Es condición que después de enlenzado y picado los nudos se a parejar de yeso grueso çinco manos y el yieso sea despejuelos y que la cola que gastare el que lo yciere sea de baldes y de vuen temple vien fortificada.
- Es condición que después de aparejado de yeso grueso se a de plastecer todo con cola fuerte todos los agujeros que la dicha ovra tuviera y se a de lijar y escufinar para que quede lisa.
- Es condición que despés de apareja de yeso grueso que ya llevado cinco manos se a de aparejar de yeso mate otras cinco manos con la cola de vuen temple que se riña un yeso con otro y se aga un cuerpo.

- Es condición que después de aparejado con los yesos dichos se a de envolar de bol de llanes muy vien molido las manos que fuere necesario asta que quede cuvierto y con artalama para poderse dorar y se a de pulir antes que enpiece a tender pan de oro.
- Es condición que después de aparejada la dicha ovra se ya de dorar todo el retablo lo que se alcançare a ver de oro fino sin que se entienda aya de llevar oro partido en lo colorido.
- Es condición quel oro se a de vrunir este muy vien resanado y que no lleve fuegos pieza alguna y tenga muy vuen lustre ques lo quel retablo rrequiere.
- Es condición que después de muy vien dorado resanado y vruñado se a de colorir los quatro tempanos del pedestal aciendo unos gravados u piedras fingidas de colores fnas sovre oro resacadas a puntas de grafo de suerte que goce el oro que tuviere devajo.
- Es condición que en los otro quatro tenpanos que estan revajados en el pedestal se an de pintar las figuras que ylijieren las señora preora y demás senoras al olio con colores finas conforme requiriere cada santo.
- (*f. 45v*) Es condición que la caja de la custodia se a de dorar por dentro y en la puerta por parte de afuera se a de hacer la ynsinia del santísimo sacramento u lo que gustaren estas senoras.
- Es condición que los tempanos que en la caja de S. Catalina se ya de hacer un vrocado de oro de buenas colores todo lo que se alcançare a ver y se a de picar y rajar y ojetear a punta de grafo de suerte que se goçe el oro y se aya de picar algunas alcachufas lustre a imitación de vrocado de tres altos.
- Es condición que en los tenpanos de dicha caja y costados se an de hacer unos florones de estofado de buenas colores finas sovre oro escurricidas y realcadas y después picadas a punta de grafo de suerte que se vea y goçe el oro que tuviere devajo.
- Es condición que se a de estofar un friso de colores finas en friso que tiene la dicha caja que confina con la cornija escuricido y alçado y después picado que se goçe el oro.
- Es condición quel primer tercio de las columnas questa entorchado sean de meter las canas de color fina la mejor que salga y después san de hacer unas lavores sobre el oro que sea lucida.
- Es condición que entre los trelifos se an de estofar unos florones de buenas colores finas y después picada u rajadas escurricidas y realçadas.
- Es condición que los quatro lienços questan en el retablo viejo se ayan de limpiar y refrescar lo mejor que se pueda de suerte que paresçan nuevos.
- Es condición que nel pedestal del segundo cuerpo se aya de hacer unos gravados sovre oro resacados a punta de grafo de buenas y finas colores.
- Es condición quen los arvotantes se ayan de fingir unas piedras o gravados de diferentes colores que no se tapen con la del pedestal.
- Es condición que nel frontespicio se ya de colorir unas piedras sovre el oro picadas y vojeteadas.
- Es condición que en el lienço que está en el segundo cuerpo se a de pintar un Cristo a olio y a S. Juan y Maria a los lados con buenas colores finas.
- (*f. 46r*) Es condición que los remates an de quedar dorados muy vien resanados.
- Es condición que en el campo de la pare del retablo se ya de pintar un pavellón de buenas colores con un niño a cada lado tirando por un cordón y se a de pintar al temple muy vien echo.
- Es condición que en el pedestal que se a de hacer de ladrillo se a de pintar jaspeado de diferentes colores con sus fajas.
- Es condición que después de acavada la dicha ovra la aya de ver un maestro perito en el arte para si a cunplido el maestro que la yciere en estas condiciones.
- Es condición quel maestro que la yciere la a de dar acabada desde el día que se yciere la escritura dentro de seis meses en toda perfección.
- Es condición quel dicho maestro aya de dar fianzas leygas llanas y avonadas de que cunplirá con las dichas condiciones. Yo el dicho Alonso de Rremesal me obligo acer la dicha obra con las calidades atrás rreferidas a precio de seis mil reales de quartos y me obligue acavarla dentro

del dicho tiempo en que se me asiguren la paga lo lastare de mi cassa y cunpliré con lo contenido y lo firmé en Toro a trece de enero de mill y seiscientos y cinquenta y cinco anos.

Alonso de Rremesal (*rúbrica*)

Tiene este retablo de alto treynta pies y de ancho veinte y dos pies las colunas del primer cuerpo son quatro tienen de alto tres varas y tercio poco más u menos y las del segundo cuerpo no son más de dos y dos estípites que tiene de alto dos varas.

